

Col·lecció Humanitats



30

EUROPA: HISTORIA, IMAGEN Y MITO EUROPA: GESCHICHTE, BILDER UND MYTHOS

Juan José Ferrer Maestro, Pedro Barceló (dir.)



UNIVERSITAT
JAUME I

Dirección:

Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Pedro Barceló (Universität Potsdam)

Secretaría:

Carles Rabassa Vaquer (Universitat Jaume I)

Comité científico:

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)
Heinz Dieter Heimann (Universität Potsdam)
Jaime Alvar Ezquerro (Universidad Carlos III)
John Scheid (Collège de France)
Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)
Michele Cataudella (Università degli Studi di Firenze)

Comité organizador:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Christiane Kunst (Universität Potsdam)
Verónica Marsá González (Universitat Jaume I)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Oliver Linz (Universität Potsdam)

Esta publicación se ha hecho posible gracias a la financiación de la Seu del Nord de la Universitat Jaume I, el Ministerio de Educación y Ciencia, Acciones Complementarias (código HUM2006-2645-E/HIS) y la Generalitat Valenciana, Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència (código ADIF/2007/061).

Col·lecció «Humanitats»

Núm. 30

**I Congreso Internacional
«Europa: Historia, Imagen y Mito»**

**V Coloquio del Grupo Europeo de Investigación
Histórica Potestas**

**I. Internationaler Kongress
„Europa: Geschichte, Bilder und Mythos“**

**V. Europäische Forschungstagung des
historischen Arbeitskreises Potestas**

Juan José Ferrer Maestro y Pedro Barceló (eds.)



relacionados con el mito de su rapto por Júpiter o imágenes en relación con las alegorías flamencas o italianas, intentando mantener algunos elementos específicos y significar el mayor poder de España frente a Europa. Finalmente triunfará la alegoría de Ripa y se mantendrá durante el siglo XVIII, quizás apoyada también por la masiva presencia de pintores italianos en la corte española.

**LA IMAGEN ECUESTRE DEL EMPERADOR
TRIUNFANTE EN BIZANCIO
PREICONOCLASTA**

JOSÉ MARÍA SALVADOR GONZÁLEZ

Univ. Central de Venezuela – Universidad Complutense de Madrid

A primera vista, suena un tanto abusiva la contundente sentencia de André Grabar, según la cual «El arte imperial bizantino sólo tiene un fin: magnificar el poder supremo del *basileus*». ¹ No debe, en efecto, olvidarse el hecho de que una parte considerable del arte bizantino tiene un carácter sacro, concebido para enaltecer la omnipotencia de Dios, Señor del Universo (Pantocrator), así como para proclamar la grandeza espiritual de los Santos. No puede, sin embargo, negarse la orientación áulica y ensalzatoria – hasta las fronteras de la hipérbole – del arte imperial bizantino, puesto al servicio irrestricto del culto a la personalidad del monarca. En el arte de Bizancio ambas vertientes – la sacro-divina y la áulico-profana – se afirman sin desmedro mutuo, máxime cuando una y otra se unen de modo estrecho y se interfecundan de tal manera que no siempre resulta fácil deslindar la especificidad de cada una. Razon tiene, en tal sentido, Henri Stern al confirmar que, desde sus inicios, el arte bizantino «es imperial y cristiano», y que el reconocimiento del cristianismo por el Imperio romano bajo Constantino el Grande facilitó la fusión de esas dos grandes tendencias espirituales de entonces. ² Como recuerda Stern, desde Diocleciano (285-305), el emperador se asimiló de manera oficial a Júpiter y a Sol, dioses supremos del panteón pagano, llegando su regia persona y todo lo suyo a adquirir un carácter sagrado, al extremo de que el culto imperial sustituyó en buena medida al declinante culto de los dioses griegos y romanos. ³ Añade Stern que ese papel cuasi-religioso

1. Grabar, [1936] 1971: 1.

2. Stern, 1966: 2.

3. Ibid.

del monarca, en lugar de disminuir, se incrementó tras el reconocimiento oficial del cristianismo, hasta el punto de que el emperador, nimbado con un aura de santidad sobrenatural, representaba a Cristo en la tierra, convirtiéndose en intermediario entre Dios y los hombres, en el único individuo con derecho a propagar y defender la fe cristiana.⁴

El presente texto busca poner en luz algunas expresiones de ese culto imperial en el arte bizantino anterior a la crisis iconoclasta, mediante el análisis de algunas imágenes ecuestres del *basileus*, en las que, al ensalzarse su dimensión triunfadora, se reafirma con especial vigor el carácter místico y sobrenatural de su realeza. Consideraremos, al respecto, una decena de obras, datables en las cinco centurias interpuestas entre los tiempos de Constantino el Grande (306-337) y fines del siglo VII, amplio lapso en el que surge y se fortalece esa semidivinizada efigie imperial ecuestre—triunfante a lomos de un caballo o conduciendo una cuadriga—, como viva encarnación del bien venciendo al mal.

Semejante figura aparece ya con el propio Constantino, desde los tiempos aurales de la concentración del Estado en la antigua Bizancio, tal como lo patentizan las monedas y medallas de su reinado y una estatua ecuestre suya. Tal mensaje resulta palmario, por ejemplo, en un medallón de oro de Constantino,⁵ en la que se representa al fundador del imperio bizantino formando pareja identificatoria con el dios Sol—a quien, por si fuera poco, solapa y obtura casi por completo—, mientras mantiene en su brazo izquierdo un escudo ornado con un relieve, que lo representa a él mismo como auriga victorioso conduciendo una cuadriga:⁶ doble alusión inequívoca a la condición sobrehumana del monarca, primero como *Sol Invictus*, y luego como triunfante conductor de un carro de combate, venciendo a sus rivales en la guerra o en el hipódromo.

4. *Ibid.*

5. Medallón de oro de Constantino, 313, acuñado en Tréveris (Alemania). Documentado en Mango, 2002: 17, il. s.n.

6. Mango, 2002: 17.



Medallón de oro de Constantino, 313. Acuñado en Tréveris (Alemania)

No otro significado encierra la estatua ecuestre de Constantino, conservada en el Museo de Historia del Arte de Viena,⁷ en la que el emperador, cubierto con una especie de toga, luce en sus sienes una corona de rayos solares. Como apunta James D. Breckenridge, esa corona solar simboliza al *Sol Invictus*, símbolo que Constantino, sus hijos y sus sucesores utilizaron como elemento de propaganda imperial hasta mediados del siglo V, sobre todo, durante la lucha del fundador contra Licinius. Por tal motivo, según Breckenridge, se supone que la estatua representa a Constantino durante esos años de conflicto intestino, antes de derrotar a Licinius y de reconocer al cristianismo como religión legítima en el Imperio.⁸

7. Estatua ecuestre de Constantino I, bronce, c. 320-325, 11,2 x 9,7 cm. Procedente del Norte de Italia. Kunsthistorisches Museum, Viena. Documentado en Weitzmann, 1979: 19, obra n° 12, il.

8. James D. Breckenridge, «Equestrian statuette of Constantine I», en: Weitzmann, 1979: 19. Breckenridge reconoce, sin embargo, que la presencia de este simbolismo solar no garantiza que la obra date de antes del abandono oficial de este culto pagano, pues, dado el inmenso aprecio de que gozó Constantino en vida y muchos años después de su muerte, réplicas de estatuillas como ésta se hicieron muy populares mucho tiempo después de su fallecimiento (*Ibid.*)



Estatua ecuestre de Constantino I, bronce, c. 320-325, 11,2 x 9,7 cm. Procedente del Norte de Italia. Kunsthistorisches Museum, Viena

La sobrehumanización de Constantino el Grande se extiende también a su hijo y sucesor Constancio II (337-361), tal como se aprecia en la bandeja de plata procedente de una tumba de Kertch (antigua Panticapaea), y hoy conservada en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo.⁹ Ésta parece ser la más antigua entre las abundantes bandejas bizantinas en plata repujada que se conservan:¹⁰ de hecho, André Grabar y John Bekwith

9. Bandeja de plata de Constancio II, procedente de Kertch. Plata repujada, siglo IV. Museo del Ermitage, San Petersburgo. Documentado en Grabar, 1966: 298; Delvoye, 1967: 138, fig. 69; Beckwith, 1961: 10, fig. 6; Beckwith, 1979: 87, fig. 61.

10. Delvoye, 1967: 138.

la datan hacia el año 350,¹¹ mientras Charles Delvoye la sitúa algo más tarde, en el último tercio del siglo IV.¹² La bandeja de Kertch representa el triunfo de un emperador bizantino ecuestre, con diadema y nimbo en su cabeza, a quien guía y corona una Nike, y a quien escolta un soldado portando un escudo timbrado con el crismón, mientras bajo las patas de su caracoleante cabalgadura yace un simple escudo, elíptico símbolo del enemigo vencido. Según la mayoría de los expertos, el *basileus* aquí plasmado es Constancio II,¹³ si bien Diehl lo identifica con Justiniano.¹⁴ A juicio de Diehl¹⁵ y Delvoye, el emperador se halla vestido a la moda «bárbara», por entonces introducida en Bizancio, con pantalones similares a los de los soberanos sasánidas y con el *paragaudion*, túnica a galones de los caballeros persas o sármatas, ceñido al talle por un cinturón.¹⁶ Visto de perfil a lomos de su blanco caballo, y girando con vigor su torso para frontalizarse ante el espectador, el *basileus* presenta una monumental apariencia emblemática, al constituirse en centro pivotante de la composición, en el diámetro vertical del círculo de la bandeja, concentrado con acierto entre los simétricos puntos focales de la Nike y el soldado, a diestra y siniestra de la coordenada, respectivamente, y entre su nimbo y el escudo, en los extremos superior e inferior de la abscisa.

11. Grabar, 1966: 298; Beckwith, 1961: 10.

12. Delvoye, 1967: 138. Diehl, por el contrario, lo data dos centurias más tarde (siglo VI).

13. Cf., por ejemplo, Grabar, 1966: 298; Delvoye, 1967: 138; Beckwith, 1961: 10. Delvoye (1967) lo identifica con Constancio II, en virtud de su parecido con los retratos numismáticos y con la cabeza colosal en bronce del Palacio de los Conservadores.

14. Diehl, 1925-1926, I: 308-311. En virtud de tal identificación, Diehl afirma que la bandeja en cuestión es obra del siglo VI, procedente de un taller de Constantinopla. Uno de sus argumentos para sostener tal datación en el siglo VI es que la bandeja de Kertch muestra la evolución de la técnica, por cuanto al modelado en relieve de los escudos de los siglos IV-V, se sustituye ahora el fondo plano con dibujo policromado.

15. Diehl, 1925-1926, I: 308-311.



Bandeja de plata de Constantino II, procedente de Kertch. Plata repujada, siglo IV. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

El deslizamiento identificatorio de Constantino y sus hijos para con el poder divino pretende apropiárselo incluso un usurpador del trono como Magnencio, según se evidencia en un medallón suyo procedente de Aquileia.¹⁷ En el reverso de dicha pieza numismática, circundado por la leyenda LIBERATOR REIPUBLICAE, y en exergo *S(acra) M(oneta) AQ(uileiensis)*, Magnencio aparece sin diadema, pero con nimbo divino, cabalgando con aire glorioso un caballo de paso decidido, mientras ante él se arrodilla, sumisa, una mujer con una corona torcida. Según explica William E. Metcalf, este medallón, como las restantes monedas de Magnencio, ensalzan al ilegítimo monarca como el libertador del Estado (*Liberator Reipublicae*); y, con el propósito de reforzar tal mensaje, la ciudad de Aquileia, en la que entró Magnencio en 351, aparece personificada como mujer en actitud genuflexa ante el general triunfante, cuyo nimbo pretende simbolizar la justicia divina de su causa.¹⁸

17. Medallón de Magnencio, oro, 351, 3,5 cm de diámetro. Procedente de Aquileia. The American Numismatic Society, New York, 67.256. Documentado en Weitzmann, 1979: 43, obra n° 41, il.

18. William E. Metcalf, «Medallion of Magnentius», en: Weitzmann, 1979: 43, il.



Medallón de Magnencio, oro, 351, 3,5 cm de diámetro. Procedente de Aquileia. The American Numismatic Society, New York, 67.256

En una fecha relativamente cercana a la obra precedente parece situarse el Camafeo de Belgrado, que no pocos autores datan hacia mediados del siglo IV.¹⁹ El fragmento subsistente de dicha joya representa a un guerrero triunfante, vestido a la griega y ceñido con diadema, que, blandiendo una lanza sobre su cabeza, monta un caballo encabritado de fauces abiertas, mientras pisotea con los cascos de su montura a media docena de barbaros vencidos, cuyos dispersos cadáveres se descoyuntan en retorcidas poses. Como apunta Richard Brilliant, el motivo del caballero heroico fue ampliamente usado en el arte romano para simbolizar la valentía y la perfección moral del líder en la paz y en la guerra, si bien desde la época de Adriano el jinete llegó progresivamente a representar al cazador, y con ello, por extensión, a la victoria en general. No obstante, este grandioso (incluso por sus dimensiones) ejemplar de Belgrado se convierte —como otros camafeos subsistentes de los siglos I al IV—, en un precioso monumento estatal en miniatura, con carácter de propaganda

19. Camafeo con caballero en una batalla (Camafeo de Belgrado), origen desconocido, c. 325-350. Ónix, 15 x 19 x 2,5 cm. Museo Nacional, Belgrado. Documentado en Weitzmann, 1979: 83, obra n° 71, il., lám. color II.

imperial.²⁰ Brilliant añade que, tras haber fungido Alejandro Magno, gran cazador-guerrero-gobernante, de paradigma de la realeza en la antigüedad, parece ser él mismo el protagonista del Camafeo de Belgrado, como lo revelan su vestimenta y su diadema. La pieza constituiría así un *revival* de la imagen legendaria de Alejandro, recuperada con frecuencia por los gobernantes romanos desde la República, hasta incluso finales del siglo IV. Por ello, pese a la ausencia de detalles que permitan su identificación, Brilliant se aventura a pensar que tan mítica representación del Camafeo de Belgrado puede haber sido hecha para conmemorar al nuevo líder heroico, Constantino el Grande, o a uno de sus hijos, razón por la cual lo data hacia 325-350.²¹ Por el contrario, Louis Bréhier prefiere fechar



Camafeo con caballero en una batalla (Camafeo de Belgrado), origen desconocido, c. 325-350. Ónix, 15 x 19 x 2,5 cm. Museo Nacional, Belgrado

20. Richard Brilliant, «Cameo with Rider in Battle (Belgrade cameo)», en: Weitzmann, 1979: 83, il.

21. Ibid.

esta joya glíptica en el siglo VI, arguyendo además que su pose recuerda a la del díptico Barberini.²²

El ébúrneo Díptico Barberini²³ representa al triunfo de un emperador, revestido con coraza y *paludamentum*, y con una diadema gemada en sus sienes, quien, a lomos de un fogoso corcel cabriolante, recibe el múltiple reconocimiento de su exitoso poder: así, volando a su diestra y apoyándose en el globo del Universo, una Nike lo ciñe con una corona de laurel y le entrega la palma que porta en su mano izquierda; tras el caballo, y casi oculto por él, un barbudo jefe bárbaro (escita o de otro origen asiático), tocado con gorro frigio y vestido con ropas asiáticas, hace el gesto de la sumisión acariciando la lanza del emperador; bajo el vientre del corcel, la Tierra (alegorizada en una mujer de turgentes senos, que brinda una plétora de fecundos frutos en su regazo), sostiene el pie del vencedor, en clara alusión al productivo dominio de éste sobre toda la tierra; en el panel izquierdo, un guerrero,²⁴ a cuyos pies yace una bolsa con oro, presenta al héroe triunfante una estatuilla de la Victoria, que también se dispone a laurearlo con otra corona de gloria; en la *predella* inferior, dirigidos por una tercera Victoria, portadora de trofeo, dos parejas de bárbaros, personificaciones de los países vencidos,²⁵ ofrecen, inclinándose sumisos, los tributos de sus lares, como oro, cestas de fruta, marfil, un león, un elefante y un tigre; en el panel superior, un Cristo imberbe, revestido con túnica y palio, y con un cetro crucífero en la mano izquierda, bendice al emperador desde un clipeo, sostenido por dos revoloteantes ángeles, en cuyo fondo resaltan el sol, la luna y una estrella (el cielo), para significar el poder omnimodo del Hijo del Hombre sobre todo el Universo.²⁶

22. Bréhier, [1936] 1973: 23.

24. Según Grabar (1984: 53), es «el jefe de los ejércitos triunfadores».

25. A juicio de Grabar (1984: 53), son escitas e indios.

26. Grabar, 1984: 53; Grabar, 1966: 278. Bréhier, [1936] 1973: 70-71.



Díptico Barberini (Díptico con Justiniano como defensor de la fe), marfil. 2.º cuarto siglo vi, 34,2 x 26,8 cm. Musée du Louvre, París

En referencia a ese harto enigmático marfil Barberini, Charles Diehl subraya la frecuente tendencia a identificar dicho emperador con Justiniano, si bien Strigowsky estima que representa a Constantino como defensor de la fe, reulando además la fecha de la obra al siglo iv.²⁷ En el sentir de Émile Bréhier, nada autoriza la generalizada hipótesis de reconocer en ese *basileus* a Constantino triunfando sobre el paganismo, pues la obra plasma victorias sobre pueblos bárbaros; y, luego de ser por mucho tiempo identificado el protagonista con Justiniano, fue después asimilado a Anastasio I, en virtud de sus semejanzas con los modelos numismáticos de este último emperador.²⁸ Y mientras Grabar precisa que la mayoría de los estudiosos lo identifican con Anastasio I (491-518), o

27. Diehl, 1925-1926, I: 292.

28. Bréhier [1936] 1973: 70-71, fig. XXIV.

con Justiniano I (527-565),²⁹ Beckwith recuerda que, en torno a la muy discutida identidad del protagonista, algunos expertos han ofrecido ingeniosos argumentos a favor de Zenon (474-491), primer esposo de la emperatriz Ariadna, mientras muchos otros han preferido identificarlo con Justiniano.³⁰

Cualquiera que sea la identidad del personaje representado –problema de difícil respuesta, debido a la ausencia de verdaderos retratos imperiales en otros medios–, Grabar considera que, en este políptico, el emperador caballero aparece como triunfador cósmico, mientras Cristo aparece como el soberano del cielo, superior al emperador, soberano de la tierra, al que bendice y concede la victoria y el dominio sobre el orbe entero.³¹ Con un enfoque retórico más restringido, Christa Schug-Wille –pese a coincidir en lo esencial con la lectura iconográfica de la mayoría de los especialistas– señala que el *Marfil Barberini* muestra el regreso del emperador de una campaña victoriosa, para quien se ha preparado una celebración exclusiva según el ceremonial cortesano de Bizancio, mientras en la parte inferior los pueblos del mundo rinden homenaje a su emperador, que los ha conquistado en el nombre de Cristo: por ello, la autora concluye que la obra «es una representación exacta del ceremonial celebrado por un emperador victorioso en el desfile procesional y descrito como un *adventus*».³²

El ensalzamiento de Justiniano como triunfador a caballo se escenifica, al menos, en su desaparecida estatua ecuestre, representado como Aquiles, y en sus medallones. Entre las harto numerosas imágenes ecuestres bizantinas (hoy desaparecidas), una de las más sobresalientes desde la perspectiva iconográfica fue la colosal estatua ecuestre de Justiniano como Aquiles, autoerigida por el emperador en el Augusteon

29. Grabar, 1966: 21 y 278, figs. 319 y 322. Browning (1971: 34, fig. s.n.) piensa también que el protagonista del díptico Barberini es Anastasio I o Justiniano. Por su parte, Stern (1965: 16 y 1966: 37) se decanta con mayor probabilidad hacia Justiniano.

30. Beckwith (1961: 38-40, fig. 49; y 1979: 90). Idéntica precisión hace en fecha más reciente Lyn Rodley (1994: 92-93).

31. Grabar, 1966, 278; y 1984: 53.

32. Schug-Wille, 1969: 123, fig. s.n., p. 122.

de Constantinopla, y descrita por Procopio antes de su destrucción.³³ Conforme al relato de Procopio, en dicho monumento Justiniano sostenía en su mano izquierda un globo crucífero, mientras su brazo derecho señalaba hacia el sol naciente.³⁴ Esto supone una doble referencia identificatoria con la divinidad: con el Dios cristiano, mediante la cruz sobre el globo terráqueo, y con el pagano dios Sol, mediante el gesto de señalar con la mano (indicar) el auroral sol en el oriente.



Dibujo de estatua ecuestre de Justiniano o de Teodosio en Constantinopla

Aún más elocuente que en esa colosal estatua, la imagen de poder sobrenatural de Justiniano se ilustra en un medallón de oro (hoy desaparecido), perteneciente en su momento al Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París,³⁵ cuya forma se conserva hoy en

33. Procopius, *De aedif.* I, 2,5 ss., y Georg. Pachymeres, *Ekphrasis of the Augusteon*. En: Mango, 1997: 110-111, y 111-113.

34. Breckenridge, «Medallion of Justinian I», en: Weitzmann, 1979: 46.

35. *Medallón de Justiniano I*, Constantinopla, 534-538. Oro, 8,6 cm de diámetro. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, París. Documentado en Weitzmann, 1979: 45, obra n.º 44, il.

una réplica galvanoplástica, fundida antes del robo y desaparición del original de oro en 1831. Ese enorme medallón de Justiniano I^o presenta una doble imagen divinizada del emperador: en su anverso, rodeado por la leyenda DN IUSTINIANVS PAVG (Dominus Noster Iustinianus Perpetuus Augustus), aparece el busto del *basileus* con nimbo, tocado con casco realzado con penacho y con una cresta de plumas de pavo real (de origen persa), y ceñido con una diadema gemada, mientras, vistiendo indumentaria militar romana (coraza) y *paludamentum*, blande una lanza en su mano derecha, y porta un escudo colgado a sus espaldas. En el reverso del medallón, circuido por la inscripción *Salvs Et Gloria Romanorvm*, aparece de nuevo Justiniano con los mismos indumentos y con la lanza en ristre, cabalgando un caballo de suntuosos jaeces. Le precede a pie una Victoria alada, que le abre y muestra el camino con la mano diestra, mientras en la otra porta una palma y un trofeo sobre su hombro izquierdo. Según James D. Breckenridge, este medallón data de mediados de la década de 530, época de los mayores éxitos militares de Justiniano, pese a lo cual no se puede certificar qué victoria concreta conmemora.³⁶ Para John Beckwith, en cambio, el medallón fue acuñado para conmemorar la victoria de Belisario sobre los vándalos en África.³⁷ En cualquier caso, el nimbo celeste, la cresta de plumas de pavo real (símbolo de inmortalidad), la pose de caballero triunfante con su lanza al ataque, la servicial actitud de la Victoria alada, abriéndole el camino y llevándole la palma y el trofeo del triunfo, la presencia de una estrella (símbolo del Cielo y, por ende, de Dios) en el centro de la parte superior del *tondo*, junto al rostro del protagonista, y el propio significado de la leyenda *Salvs Et Gloria Romanorvm* («Salvación y gloria de los romanos») expresan a todas luces esa sobrenaturalizada imagen del triunfo imperial de Justiniano.

36. Mide 8,6 cm de diámetro, y su valor en oro equivalía a 36 *solidi*. (Weitzmann, 1979: 45).

37. James D. Breckenridge, «Medallion of Justinian I», en: Weitzmann, 1979: 45.

38. Beckwith, 1961: 14.



Medallón de Justiniano I, Constantinopla, 534-538. Oro, 8,6 cm de diámetro. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paris

Esa imagen mítica se continúa también en los sucesores de Justiniano, hasta época muy tardía, tal como se percibe en dos importantes telas imperiales de seda. Según tradición ampliamente asumida, la primera de esas grandes sedas, *Basileus alanceando leones*,³⁹ procedente de la abadía de Mozac, y hoy en el Museo de Textiles de Lyon, fue un regalo del emperador bizantino Constantino V en 758 al monarca merovingio Pipino el Breve, quien, a su vez, la ofreció a la abadía de Mozac para envolver las reliquias de San Austremonio.⁴⁰ La iconografía de dicha seda retoma una vez más la imagen ideal del poder sobrehumano del monarca de Bizancio: en el interior de un gran medallón, dos figuras de emperador, con lujoso vestido bordado, simétricamente contrapuestos

39. Musée des Textiles, Lyon. Documentado en Diehl, 1925-1926, I: 273-277; Grabar, 1936: 59-60, pl. IX.1, s.p.; Bréhier, [1936] 1973: 99, pl. XC, s.p.; Beckwith, 1961: 58-60, fig. 73; Rice, 1963: 71; Rice, 1968: fig. 449, p. 489; Stern, 1965: fig. 58 (color), p. 43; Delvoye, 1967: 187-188, fig. 86; Beckwith, 1997: 188-189, fig. 144, p. 188; Beckwith, 1961: 59; Delvoye, 1967: 187-188.

40. Opinión similar expresan otro autores, como Diehl (1925-1926, I: 273-277); Delvoye (1967: 187-188) y Rice (1963: 71), quien afirma que esta seda de Mozac es uno de los mejores ejemplos de textiles de influencia sasánida.

a ambos lados del Árbol de la Vida, cabalgan sobre sendos caballos de ricos arneses, mientras hunden sus lanzas en las fauces de leones rampantes, hostigados por perros furiosos. En el sentir de Beckwith, las sedas bizantinas, atribuibles casi con seguridad a talleres de Constantinopla, combinan motivos persas sasánidas y helenísticos,⁴¹ como lo demuestra en este ejemplar el hecho de que los caballos, de plena tradición helenística, muestren las cintas revoloteantes atadas a sus colas, imitando los jaeques reales sasánidas.⁴² Con cierta abusiva «literalidad», el mismo Beckwith titula esta seda *Emperadores de cacería*, por considerar que representa a dos Augustos o emperadores, alanceando leones sobre caballos enjaezados a la manera persa.⁴³ Suenan, en cambio, más plausible la tesis de Grabar, para quien se trata de un solo *basileus*, repetido simétricamente.⁴⁴ Basándose en fuentes primarias de Bizancio, Grabar aclara además que, en esta –al parecer, anodina y fáctica– proeza cinegética, se quiere expresar mediante un desvío simbólico el triunfo imperial, de un modo análogo a como lo evidencian por vía directa las victorias militares: no en vano, en esta escena de caza de Mozac, el emperador aparece vestido con un lujosísimo *division* (un indumento de aparato tan solemne como la dalmática con el loros), mientras sus sienes lucen una diadema crucífera.⁴⁵

42. Beckwith, 1961: 59-60.

43. Beckwith, 1997: 188-189.

44. También David Talbot Rice (1963: 71) afirma que representa a un solo personaje, reduplicado simétricamente, como un patrón decorativo confrontado en los medallones sasánidas. Cf. asimismo Rice, 1968: 490.

45. Grabar, 1936: 59-60, pl. IX, 1, s.p.



Basileus alanceando leones, seda, c. s. VIII. Procedente de la abadía de Mozac, Musée des Textiles, Lyon

La segunda gran seda imperial es *Emperador triunfante en su cuadriga*, uno de cuyos fragmentos se conserva en el Museo de Textiles de Cluny, en París.⁴⁶ En opinión de Diehl, la seda de Cluny (que, siguiendo a Lessing, data en los siglos v-vi, como los otros tejidos con motivos de caza y cuadrigas) representa a aurigas en el circo,⁴⁷ adoptando motivos meramente ornamentales, con un estilo pintoresco no exento de gravedad

46. *Emperador triunfante en su cuadriga*, seda, s. VIII. Procedente de la tumba de Carlomagno, fragmentos repartidos entre Aquisgrán y el Museo de Cluny, París. Documentado en Diehl, 1925-1926, I: 273-277, fig. 137, p. 276; Bréhier, [1936] 1973: 99, pl. LXXXIV, s.p.; Beckwith, 1961: pp. 58-60, fig. 72, p. 58; Rice, 1963: 73, fig. 61; Delvoye, 1967: 149-151; Stern, 1965: 39, fig. 51.

47. Diehl, 1925-1926, I: 273-277.

monumental.⁴⁸ A juicio de John Beckwith, por el contrario, el tejido de Cluny, datado con frecuencia en el siglo vi, fue probablemente hecho a fines del siglo VIII, por cuanto, de ser cierta la tradición de haberse descubierto en la tumba de Carlomagno (muerto en 814), parece muy poco razonable suponer que tan poderoso emperador fuese enterrado con una seda casi dos siglos anterior a su muerte.⁴⁹ Sobre este precioso tejido de Cluny, cuya evidente influencia sasánida han puesto en relieve numerosos especialistas,⁵⁰ Delvoye destaca que, aun cuando su datación resulta dudosa (entre el siglo vi y el VIII), su tema le resulta evidente: según él, en efecto, dicha seda, adoptando el esquema iconográfico de los triunfos de Alejandro Magno y de Dionisos, representa a un auriga vencedor sobre su cuadriga, entre dos sirvientes del circo, que, portando cada uno un látigo, se aprestan a coronarlo, mientras en la parte inferior dos funcionarios esparcen monedas en una cesta.⁵¹ Pese a la insistencia con que numerosos expertos sostienen la tesis de que la obra representa –para colmo, según ellos, con carácter meramente decorativo– a simples aurigas o un banal juego circense, estimamos que dicha imagen simboliza de nuevo, mediante el indirecto sesgo de la metáfora, el triunfo heroizante del *basileus*: otra viva efigie simbólica del emperador triunfante. No en vano esta seda, tan «anecdótica» y «decorativa» en apariencia, constituyó una pieza importante del ajuar funerario de Carlomagno, tenido por el

48. Diehl, 1925-1926, I: 275-276. Casi en la misma línea interpretativa, Louis Bréhier, pese a reconocer que dicha sedería procede del sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán, la titula *Jeux d'Hippodrome* (que también fecha en el siglo vi), al considerar que representa a un auriga, «vestido con su casaca profesional», conduciendo su cuadriga, mientras «Dos personajes, uno de los cuales lleva una corona, se colocan a su alrededor, y, en la parte inferior, dos figuritas cargadas con cuernos de abundancia están a cada lado de un altar». (Bréhier [1936] 1973: 99).

49. Beckwith, 1961: pp. 58-59. Similar opinión sostiene David Talbot Rice (1963: 73), quien, aun después de asegurar que este tejido recuerda los dípticos consulares del primer cuarto del siglo vi, y por eso podría pensarse en tan temprana fecha, concluye que, siendo esta seda muy cercana en el estilo a las otras piezas textiles, casi con seguridad datables en el siglo VIII, y tratándose de un ajuar funerario de Carlomagno, es difícil imaginar que en esa tumba se hubiese usado un tejido con dos siglos de antigüedad.

50. Por ejemplo, Beckwith, 1961: pp. 59-60; Delvoye, 1967: 149-151.

51. Delvoye, 1967: 149-151.

«renovador» (con su proclamada *Renovatio*) de la grandeza y el poder del antiguo Imperio Romano cristianizado, puesto en marcha por su admirado modelo Constantino el Grande.



Emperador triunfante en su cuadriga, seda, siglo VIII. Procedente de la tumba de Carlomagno. Fragmentos repartidos entre Aquisgrán y el Museo de Cluny, París

BIBLIOGRAFÍA

- BECKWITH, JOHN, *The art of Constantinople. An introduction to Byzantine art 330-1453*, London, Phaidon Press, 1961, viii, 184 p.
- BECKWITH, JOHN, *Early Christian and Byzantine Art*, Londres, Penguin, 1979 (trad. española: *Arte paleocristiano y bizantino* (trad. María Cándor), Madrid, Cátedra, Col. Manuales Arte Cátedra, 1997, 420 p.).
- BRÉHIER, LOUIS, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (Préface d'André Grabar), London, Variorum Reprints, [1936] 1973, 111 p + xcvi lám.
- s.p. (Reedición del original de 1936, en Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris)
- BROWNING, ROBERT, *The Byzantine Empire* (revised edition), Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1980, 310 p.
- DELVOYE, CHARLES, *L'art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, 460 p.
- DIEHL, CHARLES, *Manuel d'art byzantin*, Paris, Librairie Auguste Picard, 1925-1926, 2 vols.
- GRABAR, ANDRÉ, *La edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el islam*, Madrid, Aguilar, Col. El Universo de las Formas, 1966, 408 p.
- GRABAR, ANDRÉ, *La peinture byzantine. Étude historique et critique*, Genève, Skira, Coll. Les grands siècles de la peinture, 1953, 203 p.
- GRABAR, ANDRÉ, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum Reprints, 1971, 296 + XL p. (edi. original: Paris, 1936).
- GRABAR, ANDRÉ, *L'iconoclisme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris, Flammarion, 1984).
- MANGO, CYRIL, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and documents*, Toronto/London, University of Toronto Press, 1997, xvi, 272 p.
- MANGO, CYRIL (ed.), *The Oxford history of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 334 p.
- RICE, DAVID TALBOT, *Byzantine art* (revised and expanded edition), Harmondsworth, Penguin Books, Coll. Pelican books, 1968 [1935], 580 p.
- RICE, DAVID TALBOT, *Art of the Byzantine era*, London, Thames and Hudson, 1963, 286 p.
- RICE, DAVID TALBOT, *Constantinople, Byzance-Istanbul*, Paris, Albin Michel, 1965, 213 p.
- RODLEY, LYD, *Byzantine art and architecture. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 380 p.
- SHUG-WILLE, CHRISTA, *Art of the Byzantine world*, New York, Harry N. Abrams, 1969, 262 pp.
- STERN, HENRI, *L'art byzantin*, Paris, PUF, Coll. Les Neuf Muses, 1966, 186 pp.
- STERN, HENRI, *L'art byzantin*, Paris, ed. Ch. Massin, 1965.
- WEITZMANN, KURT (ed.), *The age of spirituality. Late antique and early Christian art, third to seventh century*, New York, Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press, 1979, 735 p.